

【설립】

즉흥 연주를 중심으로 본 재즈*

최 규 용

(위성 DMB "RADIO KISS" 음악 PD, Jazz 컬럼니스트)

I. 재즈와 즉흥 연주

재즈는 다른 어느 음악보다도 새로움을 추구하는 음악이다. 그래서 재즈는 같은 곡을 연주하더라도 매번 똑같이 연주하지 않는다. 이러한 새로운 느낌을 주는 가장 큰 요인은 바로 즉흥 연주(Improvisation)다. 그런데 많은 사람들은 즉흥 연주가 말 그대로 되는대로 아무렇게나 연주하는 것으로 이해하고 있다. 그러나 재즈의 즉흥 연주는 재즈를 처음 듣는 사람들에게는 정말 난잡한 소리의 향연으로 들릴 수 있으나 분명 엄밀하고 정칙한 내적인 방법론에 의해 진행된다. 아무렇게나 되는대로 연주하는 것은 극히 최근에 일어난 재즈의 한 흐름일 뿐이다.

재즈의 역사는 즉흥 연주의 가능성을 조금씩 넓히는 방향으로 진행되어 왔다. 뉴 올리언즈-스윙-비밥-쿨-하드 밥-프리-퓨전 등으로 이어지는 지배 사조의 흐름이 바로 그 결과이다. 음악적으로만 본다면 이러한 재즈 사조의 흐름 중 한두 단계를 건너뛴 변화가 가능했었을지도 모른다. 비밥에서 곧장 프리 재즈의 단계로 넘어가는 것처럼 말이다. 실제 재즈 역사상 몇몇 연주자들은 시대를 두세 단계 앞서가는 연주를 펼쳤다. 그러나 그들은 제대로 주목을 받지 못하고 사라졌다가 사후에 재조명되곤 했다. 왜일까? 그것은 재즈의 역사가 자유와 새로움을 추구하는 동시에 익숙함

* 이 글은 2006년 2월 서울대학교 미국학연구소가 주최한 미국학 공개강좌에서 행한 강연 내용을 정리한 것이다.

을 확장하는 방향으로 진행되었기 때문이다.

II. 재즈의 초기 시절

재즈는 상이한 여러 음악 요소들이 만나 자연스럽게 형성된 것이다. 그 중 재즈의 탄생에 영향을 준 여러 요소들로 보통 블루스, 흑인 영가 그리고 랙타임(Ragtime)을 꼽는다. 그 중 랙타임은 경우에 따라서 재즈의 초기 형태로 언급되곤 하는데 이것은 초기 뉴 올리언즈 재즈를 연주했던 연주자들 중에서 다수가 랙타임을 연주했던 경력이 있기 때문이다. 그러나 랙타임은 재즈라 하기에 어려운 부분이 많다. 그럼에도 랙타임을 재즈사의 밖에 방치할 수 없는 것은 비록 작곡 단계에서부터 기획된 것이라 할 지라도, 이 때부터 리듬의 차원에서 내적인 변주가 등장했기 때문이다. 즉, 기존과 다른 새로운 리듬 연주 스타일이 랙타임을 통해 시작되었던 것인데 그것이 바로 싱코페이션(Syncopation)이다.

싱코페이션은 쉽게 설명한다면 박자에 센박(통상 1박과 3박)과 여린박(2박과 4박)이 있다고 할 때 이 강약 관계를 역전시키는 것이다. 그러나 재즈에서의 싱코페이션은 단지 이처럼 단순한 강박과 약박의 교환에 의해서만 이루어지는 것이 아니다. 재즈는 1, 3박과 2, 4박 간의 상대적 강약 교환뿐만 아니라 박자 그 자체에 악센트를 주지 않고 바로 그 전이나 앞에 둠으로써 엇갈림을 연출한다. 이러한 엇갈림은 어느 정도 어긋나야 한다는 규칙이 있는 것이 아니라 오로지 연주자의 감각에 의존하는 것이기에 악보로 명확히 표현하기 힘들다. 왜냐하면 그 밀고 당김의 정도가 명확하지 않기 때문이다.

그러면 즉흥 연주는 어떻게 생겼을까? 초기 재즈 연주자들은 랙타임 연주로 음악활동을 시작한 경우가 많았다. 그런데 랙타임 연주자들은 같은 곡을 아주 오랫동안 연주하곤 했는데 따라서 악보 없이 연주할 수 있을 정도로 전곡을 외우는 지경에 이르렀다. 연주자나 감상자에게 선율이

익숙해진다는 것은 그 곡의 전반적인 구조를 조망할 수 있다는 것을 의미한다. 이 경우 조금이라도 창조적 능력, 영감이 있는 연주자, 최소한 작곡에 대한 강한 욕구가 있는 연주자라면 이 익숙한 멜로디의 반복 연주에서 즉흥적으로 새로운 멜로디나 연주의 아이디어가 떠오를 것이다. 바로 그러한 새로운 부분을 곡에 첨가하기 시작하면서 이를 기반으로 하는 즉흥적인 연주가 등장하게 된다.

랙타임이 재즈의 전신으로 재즈의 탄생에 큰 영향을 주었다면 뉴 올리언즈(New Orleans) 재즈는 재즈의 가장 초기적인 형태로 인식된다. 그리고 이 때부터 즉흥 연주가 재즈에 제대로 드러나기 시작했다. 그런데 뉴 올리언즈 시대의 즉흥 연주는 집단 즉흥 연주의 형태를 띤다. 그것은 기본적인 곡은 있었지만 각 악기별로 역할을 분배해주는 체계적인 편곡이 완전하게 존재하지 않았기 때문이다. 따라서 각 연주자들은 연주를 하면서 자신들의 자리를 찾으며 동시에 곡을 완성시켜 나가야 했다. 따라서 연주자들의 주된 관심사는 즉흥 연주보다는 어떻게 다른 악기들과 교감을 주고받으면서 조화로운 음악을 만들어 내는가였다. 이렇게 즉흥 연주보다 전체의 조화에 더 중점을 두고 있지만 뉴 올리언즈 재즈가 악보보다는 그 자리에서 즉흥적으로 하나의 곡을 완성해 나가는 연주를 펼쳤다는 것은 분명 중요시해야 할 부분이다. 즉, 뉴 올리언즈 재즈부터 원곡을 그대로 연주하는 것보다 연주자에 따라서 변화가 가능한 독창적 연주에 더 무게가 실리게 되었다는 것이다.

III. 스윙

현재 재즈는 아우르고 있는 음악적 경향의 스펙트럼이 너무나 넓다. 그러나 1930년대의 스윙(Swing) 재즈는 현재의 상황보다는 훨씬 더 재즈에 대한 개념이 명확했다. 이 당시 재즈는 곧 대중음악이라는 인식이 연주자나 감상자들 모두에게 퍼져 있었으며 그 스타일도 지금에 비해서 일관적

이었다.

스윙 재즈는 뉴 올리언즈 재즈에 대동되었던 여러 경향들을 확고히 재즈적인 것으로 만들었다. 그러나 즉흥 연주의 관점에서 본다면 아직까지 대중적인 관심을 끌 정도로 즉흥 연주가 재즈의 특성을 지배하는 제일 요소로 인정 받지는 않았다. 대신 이 당시 재즈적인 요인을 결정짓는 우선 요소는 바로 스윙감이라는 것이었다. 이것은 이미 랙타임을 이야기하면서 언급했던 박자를 당기거나 미는 식의 싱코페이션이 가미된 리듬 연주에서 주로 발생한다. 이렇게 리듬에서 발생하는 스윙감은 감상자들을 춤추게 만들었다. 그래서 스윙시대의 재즈는 감상보다는 댄스 홀에서 춤을 위한 댄스 음악의 성격이 강했다. 그래서 보다 큰 소리를 내기 위해 대형 빅밴드를 중심으로 연주되었다. 그런데 이러한 빅밴드는 여러 연주자들로 이루어져 있었던 만큼 개별연주자들이 어떻게 모여서 조화롭고 동시에 다채로운 사운드를 만들어 내는가가 연주의 주된 관심사였다. 그래서 즉흥 연주는 상당히 위축될 수밖에 없었다. 뉴 올리언즈 시대의 집단적 즉흥 연주도 따라서 스윙시대에서는 들을 수가 없었다. 그러나 그렇다고 즉흥 연주가 스윙시대에 전혀 없었던 것은 아니다. 대부분의 빅밴드에는 솔로를 연주하는 수석 연주자가 있었는데 각 빅밴드의 리더들은 이 수석 연주자들을 위해 즉흥 연주가 가능한 공간을 만들어 놓았다. 그러나 이 당시의 즉흥 연주는 테마에 종속된 경향이 강했다. 그저 테마의 주 멜로디를 다시 구성하고 약간의 코드 음을 새로이 추가하는 것으로 이루어졌을 뿐이다.

IV. 비 밥

재즈에서의 즉흥 연주는 비밥 시대에 이르러 만개했다. 비밥 시대에 이르러 재즈는 작곡가의 곡을 악보대로 연주하는 음악에서 악보와 상관없이 원곡에 연주자만의 독창적인 개성을 불어넣는 음악으로 바뀌게 되었

다. 그런데 비밥은 갑자기 생겨난 음악은 아니었다. 비밥을 탄생시킨 연주자들은 모두 스윙시대 빅밴드에 소속되어 연주 활동을 하던 이들이었다. 그러나 이들 연주자들은 갈수록 획일적이 되어가는 스윙 연주에 불만이 많았다. 매일 같은 곡을 같은 편곡으로 연주하는 것에 싫증을 느꼈다. 그래서 연주자들은 늦은 밤 직업으로서의 빅밴드 연주를 마치고 나면 삼삼오오 민튼즈 하우스(Minton's House)같은 곳에 모여 관객이 아닌 그들만을 위한 연주를 펼쳤다. 이들의 연주는 그 동안 스윙의 고정된 틀에 갇혀 있었던 답답함을 한번에 해소하려는 듯 매우 격정적인 리듬과 즉흥 연주가 특징이었다. 이처럼 비밥은 애프터 아워즈(After Hours) 세션을 통해 시작되었다. 그 중 새로운 창조욕구를 지녔던 색소폰 연주자 찰리 파커(Charlie Parker), 트럼펫 연주자 디지 길레스피(Dizzy Gillespie), 피아노 연주자 텔로니아스 몽크(Thelonius Monk) 등의 연주자들은 스윙에서 완전히 탈피하여 격정적인 리듬과 즉흥 연주로 채워진 새로운 재즈를 생각했다. 이를 위해 이들은 먼저 곡을 이루고 있는 코드 체계를 새로이 확립하는 리-하모니제이션(Re-harmonization)을 시도했다.

이 리-하모니제이션은 크게 두 가지로 생각할 수 있다. 첫 번째는 기존의 코드를 그대로 사용하면서 보다 더 긴장감 있는 음을 추가하는 것이다. 이를 위해 코드의 구성에 대해 생각해 보자. 일반적으로 코드는 기본음을 중심으로 그 음의 홀수배음을 수직적으로 쌓아 만들어진 것이다. 예를 들어 Cmaj7 코드는 “도”음을 기본음으로 해서 그 위로 3음에 해당하는 “미”, 5음에 해당하는 “솔”, 7음에 해당하는 “시”가 쌓여져 만들어진 것이다. 짝수 음인 “레-파-라”는 자연스러운 코드 형성에서 벗어나는 음들이다. 이렇게 짝수 음이 코드 구성 음에서 배제되는 이유는 “도-레-미”처럼 서로 인접한 음들을 동시에 연주하면 그 동시에 연주되어 생기는 소리의 음악적 색이 불분명하기 때문이다. 그런데 비밥 연주자들은 이러한 자연배열에서 벗어나는 음들을 코드 구성 음으로 포함시킨다. 이것은 코드 구성에 대한 생각을 보다 확장시킨 것으로 “레-파-라”를 각각 2, 4, 6번째 음으로 생각하지 않고 7번째 음인 “시” 다음에 오는 9, 11, 13번째

음으로 생각하면서 가능하게 된 것이었다. 그래서 “도-레-미”는 “도”를 기준으로 보았을 때 “1-2-3”의 음들의 구성이 아닌 “1-3-9”의 음들로 이루어진 코드가 되는 것이다. 이렇게 생각을 조금 전환하면 한 스케일, 조성 내에서의 모든 음들은 코드를 구성하는데 사용될 수 있게 된다. 하지만 “1-3-9”가 되었건 “1-2-3”이 되었건 이런 코드의 불분명한 음색은 변하지 않는 사실이다. 여기서 이렇게 안정적이지 못한 느낌을 유발하는 음—여기서는 9번째 음인 “레”가 된다—을 긴장을 유발하는 음, 즉 텐션 노트(Tension Note)라 한다. 비밥 연주자들은 이렇게 리-하모니제이션에 의한 코드 구성시 이러한 텐션 노트를 많이 사용한 고난도의 코드를 사용했다. 이러한 텐션 노트가 가미된 코드들의 사용으로 전체적인 곡의 느낌은 복잡해진 반면 코드와 멜로디와의 관련성은 느슨해졌다. 그래서 일반적인 반주에 익숙한 감상자들은 비밥 연주자들이 멜로디를 반주하는 것을 보면 어딘지 어긋나고 조화롭지 못하다는 느낌을 받게 된다. 그러나 이러한 코드내의 긴장의 증가는 한편으로는 코드의 울림을 보다 현대적이고 풍성하게 만드는 효과를 낳았다.

리-하모니제이션의 두 번째는 대리코드의 사용이다. 텐션 노트가 한 코드에 긴장을 부여하는 것이라면 대리코드는 코드의 진행에 긴장을 부여하는 것이라 할 수 있다. 이러한 대리코드의 사용은 원래 사용될 코드와 비슷한 구성의 음들을 지닌 다른 코드를 대신 사용하는 것이다. 예를 들어 “도-미-솔-시”로 구성된 Cmaj7 코드는 “미-솔-시-레”로 구성된 Em7 코드와 구성이 무척 흡사하다. 그래서 이 코드를 원래 Cmaj7이 사용될 자리에 대치시키면 곡의 기본적인 진행은 가능하나 코드의 어긋남으로 곡에는 긴장감이 생긴다. 물론 이러한 대리코드의 사용은 무조건 코드 구성 음이 비슷하다고 사용하는 것이 아니라 코드의 전후 관계를 고려해 사용하는 것이다. 그리고 이러한 대리코드의 사용에서 오는 긴장은 안정적인 코드가 뒤따르는 것으로 해결된다.

그렇다면 어떻게 즉흥 연주와 이 새로이 형성된 곡의 구조가 상관을 맺는 것일까? 재즈에서의 즉흥 연주는 멜로디와 이를 감싸는 코드 체계간

의 관계에 의존한다. 즉, 각각의 즉흥 연주는 주어진 코드 안에서 이루어진다는 것이다. 비밥 연주자들의 즉흥 연주 역시 기본적으로 그 위치에 자리잡은 코드의 구성 음들을 적절히 연결하여 이루어진다. 만약 코드 구성 음 외의 음들이 사용되었다면 그것은 코드 구성 음을 살짝 꾸미기 위해 잠시 지나가는 경과 음으로 사용된 것이다. 그러므로 비밥의 연주자들이 새로운 즉흥 연주를 위해 곡을 이루는 코드들의 체계부터 새롭게 조직한 것은 당연했다. 코드 변화에 따라 연주자들은 새로운 코드 구성 음들을 선택 사용할 수 있었고 또한 새로운 코드 진행에 맞추어 새로운 방향으로 즉흥 연주의 멜로디를 진행시킬 수 있었으니 말이다. 그래서 같은 리듬체계 위에서의 연주라 할지라도 기존의 스윙에서의 즉흥 연주와 비밥에서의 즉흥 연주는 상당한 차이를 보이게 된다.

이렇게 즉흥 연주가 중심이 되다 보니 작곡 방식도 그에 맞추어 변화를 보였다. 즉 곡 자체에 일반 곡처럼 기승전결을 담기보다 단순히 제시 정도에 해당하는 짧은 리프(Riff)로 구성된 작곡이 일반화되었다. 그래서 곡의 테마는 곡의 시작과 즉흥 연주의 출발점을 알리는 정도로 그 의미가 축소되었다. 그러므로 즉흥 연주는 이제 테마의 색다른 변주 차원이 아니라 미완성된 곡을 이어받아 즉흥으로 작곡하는 의미를 지니게 된다. 그래서 하나의 곡은 테마에서 시작해 즉흥 연주로 발전 확장하여 다시 테마로 돌아와 결말을 맺을 때 온전한 곡으로 완성된다.

V. 쿨 재즈

비밥 재즈는 재즈를 예술의 차원으로 승화시켰지만 갈수록 어려워지는 연주들은 대중들이 재즈를 떠나게 만드는 요인이 되었다. 대중들은 기존의 스윙이 주었던 흥겨움을 느끼기 이전에 기예의 경연장처럼 어지럽게 오가는 현란한 연주에 압도당했다. 게다가 비밥을 배경으로 대중들은 도무지 춤을 출 수 없었다. 굳이 춤이 아니라 단순한 감상의 차원에 있어서

도 비밥 재즈는 단번에 이해하기 어려운 음악이었다. 이러한 상황에서 서서히 새로운 사고에 입각한 연주의 필요성이 대두되었다. 그러나 비밥이 구축해 놓은 연주 방식은 그렇게 쉽게 깨버릴 수 있는 것은 아니었다. 그래서 새로운 연주 경향은 비밥의 연주 방식에서 벗어나 다른 차원의 연주로 발전하는 것이 아닌 밥의 뜨거운 열정을 자제하고 구성을 보다 단순하게 하는 식의 연주로 발전하는데 그것이 바로 쿨(Cool) 재즈였다. 이 쿨 재즈는 LA를 중심으로 한 미국의 웨스트 코스트 지역을 중심으로 발전되었다. 뉴욕의 비밥을 제대로 체험하지 못한 이 지역 연주자들의 연주는 캘리포니아의 지리적, 기후적 여건을 반영한 가볍고 부드러운 사운드가 특징이었다. 그러다가 이들은 뉴욕에서 온 제리 멀리건(Gerry Mulligan)이나 셸리 맨(Shelly Manne)같은 연주자들을 만나게 되는데 이 만남을 통해 독특한 그들만의 재즈를 만들어 나갔다.

그런데 웨스트 코스트를 중심으로 발전한 쿨 재즈가 비밥 재즈와 완전히 단절된 새로운 재즈였던 것은 아니다. 오히려 쿨 재즈의 연주 방식은 결코 비밥에 대립되기보다는 비밥의 방법론을 그대로 따르는 것이었다. 그럼에도 쿨과 비밥이 대립되는 경향이 있다면 그것은 바로 분위기일 것이다. 실제 '쿨'이라는 용어는 스윙시대부터 비밥에 이르는 열정적인 느낌의 재즈를 '핫(Hot)' 재즈로 불렀던 것에 대립시키기 위해 사용된 것으로 비밥에 대한 음악적 대립을 의미하지 않는다. 하지만 비밥 연주자들이 스윙시대의 편곡에 반감을 가졌던 것과 달리 쿨 재즈 연주자들은 편곡에 그다지 반감을 지니지 않았다. 그래서 쿨 재즈 시대에는 다시 편곡이 중요하게 부각되었다.

쿨 재즈의 편곡은 새로운 느낌으로 즉흥 연주를 최대한 자유롭게 하기 위한 방향으로 이루어졌던 비밥의 편곡과는 달리 스윙 시대처럼 각 악기 파트간의 절묘한 조화를 중요하게 생각했다. 그리고 주 멜로디와 조화를 이루면서도 독자적인 멜로디를 진행시키는 대위법을 잘 사용했다. 그 중에 몇몇 연주자들은 편곡을 통해 유럽의 전통 클래식과 현대적인 12음 기법 등을 재즈에 도입하기도 했는데 그래서 부드럽다고만 표현하기 어려

운 냉정하고 이지적인 느낌을 주는 곡들을 만들어 내기도 하였다. 특히 지미 주프레(Jimmy Giuffre)같은 연주자의 곡들의 냉랭한 분위기는 60년대의 진보적인 재즈에까지 영향을 주게 될 것이었다. 아무튼 편곡이 다시 힘을 얻게 되면서 쿨 재즈는 비밥의 즉흥 연주 방식을 그대로 따르면서도 조금 다른 즉흥 연주를 들려주게 되었다. 쿨 재즈의 즉흥 연주는 비밥처럼 과격하지도 않았으며 많은 음들을 짧은 시간 동안 쏟아 붓듯이 연주하지 않았다. 그보다는 보다 더 여유를 갖고 음들을 경제적으로 운용하였고 또 선택된 음들은 테마로부터 멀리 떨어져 강한 긴장감을 유발하는 음들이 아니었다. 그리고 편곡을 통하여 새로이 연결된 코드간의 진행도 곡의 느낌 자체를 바꿀 정도로 강한 긴장을 유발하지 않았다. 한편 리듬에 있어서도 스윙감을 유발하는 2, 4박에 강세를 주는 것을 부드럽게 통제했으며 이로 인해 비밥에 비해 안정되고 차분한 진행을 보였다. 이러한 요인들은 곡 전체의 열기를 식히는 대신 상쾌한 맛을 느끼게 만드는 결과를 낳았다.

VI. 하드 밥

백인 중심의 연주자들을 주축으로 백인취향의 부드러움과 편안함을 주는 쿨 재즈는 다시금 대중의 관심을 재즈로 돌렸다. 이것은 재즈의 주인은 흑인이라고 생각하고 있었던 흑인 중심의 비밥 연주자들에게 큰 자극이었다. 그래서 비밥 재즈도 새로운 변화를 도모하는데 그 결과가 바로 하드 밥이었다. 이 하드 밥은 그 명칭처럼 비밥의 방법론을 그대로 계승하고 확장한 것이었다.

하드 밥은 사운드는 비밥에 비해 더 강렬하고 자극적일지 모르나 구조의 측면에서는 보다 더 안정적이면서 단순한 모습을 보였다. 사실 연주자를 위한 음악이었던 비밥의 코드 진행과 복잡한 즉흥 솔로 연주들은 연주자 본인들에게도 부담스러운 것이었다. 그래서 하드 밥은 코드의 진행에

있어서도 과도한 비약보다는 기존의 비밥에 비해 보다 더 개연성 있는 진행을 시도했다. 그래서 비밥에서의 코드 진행이 주었던 낯섚, 어긋남의 느낌은 상대적으로 하드 밥에서 줄어들었다. 게다가 1950년대에 등장한 한쪽에 3분 정도를 기록할 수 있었던 기존의 SP음반에 비해 수록 가능시간이 25분 정도로 늘어난 LP음반이 등장하면서 연주자들은 보다 더 긴 호흡으로 더 넓게 사고를 하며 연주를 할 수 있게 되었다. 그래서 이러한 코드 진행의 개연성의 증가와 LP의 등장으로 연주자들은 즉흥 연주를 짧고 단편적으로 펼치는 것이 아니라 하나의 내적 이야기를 설정해 즉흥 연주에 붙여넣을 수 있게 되었다. 즉, 숨쉴 틈 없는 속주의 연주에서 이제 연주를 어떻게 하여 무엇을 표현하느냐가 더 중요하게 부각된 것이다.

리듬의 측면에 있어서도 비밥에 비해 속도감이 줄어든 대신 드럼의 역할이 보다 더 증대되었다. 즉 드럼이 솔로악기화 되었다는 것인데 그로 인해 박자를 유지하는 드럼의 기능은 부수적인 것이 되었다. 그래서 이전까지는 큰 북으로 박자의 표시를 했지만 하드 밥 시대에 이르러서는 심벌이 주로 그 기능을 담당하게 되었다. 드럼뿐만 아니라 베이스의 역할도 리듬을 유지하는 것에서 벗어나 보다 더 자유로운 연주를 펼치기 시작했다. 이처럼 하드 밥은 비밥에 비해 연주 속도에 여유를 두었던 반면 리듬을 담당하는 베이스와 드럼을 솔로 악기의 수준으로 끌어올렸다. 그래서 즉흥 연주를 펼치는 각 솔로 악기들은 단순히 고정적인 반주 위에서 혼자만의 연주에만 집중해서는 안되었다. 매 연주를 하는 순간 비록 같은 박자더라도 내적으로 다양하게 변화하는 베이스와 드럼 연주에 보다 더 많은 신경을 써가며 연주를 해야만 했다. 그리고 리듬 파트의 악기들 역시 즉흥 솔로에 집중하면서 그에 걸맞는 연주를 즉흥적으로 구사해야만 했다. 이러한 연주를 보통 상호 연주 즉, 인터플레이(Interplay)라고 한다.

한편 하드 밥은 쿨 재즈에 의해 약화된 흑인적인 맛을 다시 살리려 했다. 그래서 교회 음악, 소울 음악에서 새로운 흑인적인 정서를 찾아 이를 재즈로 표현하고자 했다. 특히 1950년대 대중의 사랑을 받고 있는 소울 음악의 영향을 받으면서 하드 밥은 소울 재즈, 핑키 재즈라는 하위 흐름

을 만들어 내었다. 이 소울, 핑키 재즈는 후에는 하드 밥의 태두리를 벗어났다고 생각해도 좋을만큼 독자적인 면을 띄는 스타일로 발전했다. 특히 베이스와 피아노의 역할을 동시에 수행하는 오르간의 등장은 그 특유의 울렁거리는 듯한 음색으로 인해 사운드 질감에 큰 변화를 가져왔다. 그리고 오르간이 피아노와 베이스의 역할을 동시에 수행할 수 있게 되면서 피아노, 베이스 드럼으로 이루어진 전통적인 리듬 섹션의 개념은 해체되고 새로이 기타를 추가해 소울 재즈만의 독자적인 편성이 큰 인기를 얻었다.

그러나 하드 밥 시대에 이르러 즉흥 연주 부분에서 생긴 가장 큰 변화는 모달(Modal) 재즈라 불리는 새로운 개념의 연주 방식이다. 사실 기본적으로 비밥의 즉흥 연주는 코드들의 연결된 체계를 중심으로 진행되기에 코달(Chordal)재즈라 할 수 있다. 그러나 모달 재즈는 코드가 아닌 모드(mode)를 중심으로 즉흥 연주를 펼친다. 그리고 모드는 기존의 장, 단조를 중심으로 하는 음들의 배열 체계와는 완전히 다른 차원의 배열 체계를 의미한다. 즉, [도-레-미-파-솔-라-시-도]의 각 음을 기본음으로 한 7개의 독자적인 음들의 배열체계를 지니고 있다. 예를 들면 “레”를 기본음으로 레-미-파-솔-라-시-도-레로 배열된 도리안 모드를 생각할 수 있다. 이 경우 “도”를 기본으로 했을 때 3음(미)과 4음(파) 그리고 7음(시)과 8음(도) 사이가 반음이었던 반면 도리안 모드에서는 2음과 3음, 6음과 7음 사이가 반음이 된다. 그래서 새로운 음들의 배열 체계, 모드가 형성된다.

이러한 모달 재즈에서 코드는 이제 힘을 잃었다. 그래서 한 곡을 구성하고 있는 코드의 숫자는 급격히 줄어들어 각 모드에 적합한 기본 코드가 곡 전체를 대치하게 되었다. 예를 들어 마일스 데이비스의 1959년도 컬럼비아 레이블에서의 앨범 <Kind Of Blue>의 수록곡 중, 도리안(Dorian) 모드로 이루어진 “So What”은 도리안 모드의 기본 코드라 할 수 있는 Dm7코드 하나가 16소절 동안 지속된다. 이것은 한 소절 안에서도 코드의 변화가 있었던 기존 코드 중심의 비밥과는 완전히 다른 것이다. 이제 곡의 변화는 코드의 변화가 아니라 곡 내에서의 모드의 변화를 통하여 이루어질 것이다. 이를 위해 존 콜트레인의 1961년도 아틀란틱 레이블에서의

앨범 <My Favorite Things>에서 그 타이틀 곡을 감상해 보자. 이 곡에서 보다 더 자유롭고 현란한 존 콜트레인의 색소폰 연주 아래로 흐르는 피아노 연주를 자세히 들어보자. 아마도 꾸준한 변화가 있는 비밥과 달리 단순하게 반복적으로 연주되는 코드를 발견할 수 있을 것이다.

그래서 모달 재즈의 즉흥 연주는 기존의 코드 중심의 즉흥 연주와 상당한 차이를 보인다. 기존의 코드 체계 중심의 연주는 테마로부터 자유로운 것이었으나 여전히 코드가 즉흥 연주의 진행에 제약을 주었다. 매 코드 변화마다 연주자는 그 코드 구성 음들을 적절히 연결하면서 즉흥 연주를 펼쳐야 했고 따라서 아무리 코드 구성 음이 아닌 음들을 일종의 경과 음처럼 사용한다고 하더라도 음들의 선택 폭은 그렇게 크지 않았다. 그러나 모달 재즈에서 코드는 최소한으로 축소되었다. 그러면서 즉흥 솔로 연주는 코드의 제약으로부터 해방된다. 연주자는 이제 매 순간 코드 구성 음을 따지고 이를 조합하는데 집중할 필요 없이 모드의 전체 음을 사용하여 즉흥 연주를 펼칠 수 있게 되었다. 그러다 보니 이제 연주의 핵심은 자연스럽게 제약을 어떻게 능숙히 벗어나 자연스러운 연주를 펼치는가가 아니라 어떻게 내적인 서사 구조를 지닌 이야기를 만들어내는 가로 바뀌게 되었다. 그래서 즉흥 연주는 보다 더 멜로디적인 것으로 바뀌게 되고 그 분위기는 명상적이고 관조적인 분위기가 지배하게 되었다.

VII. 프리 재즈 — 무한 확장된 즉흥 연주

지금까지의 재즈의 역사를 살펴보면 즉흥 연주의 자율성을 확대하려는 경향과 반면에 확대되는 즉흥 연주가 가져오는 난해함을 줄이기 위해 곡의 구조적인 특성을 보다 더 중시하는 경향간의 반복적인 대립이 그 핵심을 이루고 있음을 발견하게 된다. 그런데 재즈의 역사가 즉흥 연주와 구조간의 긴장의 역사라고 하더라도 이 둘의 긴장은 결코 동등한 위치에서의 긴장은 아니었다. 즉, 견고한 구조에 대하여 즉흥 연주가 벗어나려고

하는, 그러니까 즉흥 연주가 구조에 종속되어 있음을 역설적으로 보여주는 긴장이었던 것이다. 실제 어떤 한 즉흥 연주도 구조 자체를 벗어나지 못했다. 코드 체계 중심의 즉흥 연주는 그 코드로부터 가장 멀리 떨어진 음들의 영역을 향해 나가려 했지만 결코 코드의 영향으로부터 자유롭지 못했다. 그리고 연주자들은 그러한 의지가 없었다고 보는 편이 더 좋을 것이다. 왜냐하면 즉흥 연주를 말할 때 “즉흥”이 의미하는 바는 구조로부터 벗어나는 것보다는 새로운 느낌의 사운드를 순간적으로 창출한다는 데에 더 가깝기 때문이다. 그래서 연주자들은 구조가 허용하는 한계까지 밀고 나갔다가 스스로 안정된 위치로 돌아오는 식으로 즉흥 연주를 펼쳤다. 그러므로 “재즈는 자유다”라는 표현은 어쩌면 유효 적절하지 못한 것 인지도 모른다. 그보다는 자유를 향한 제한적 몸부림이라는 것이 더 좋지 않을까?

하지만 1960년대에 이르러 상황은 바뀌었다. 매년 새로운 연주를 추구하는 재즈 연주자들에게 새로운 상상의 출발점이 필요했다. 그것은 구조와 즉흥 연주 모두의 차원에서 새로운 것을 만들어 내기에는 한계에 도달했다는 위기감 때문이었다. 이러한 위기 상황에서 재즈에 대한 새로운 차원의 생각이 등장했다. 그것은 기존의 음악적인 요소들, 즉 조성(調性), 리듬, 형식(Form) 등을 새로운 관점에서 사고하자는 것이었다. 그래서 단순히 연주에 있어서 코드 체계와 즉흥 연주간의 긴장에서 자유를 찾고 보다 더 근본적인 자유, 모든 면에서 아무런 제약이 없이 연주자의 의지가 그대로 반영되는 새로운 재즈를 연주하자는 것이었다. 이렇게 해서 프리 재즈가 등장하게 되었다.

그런데 프리 재즈는 한 장의 앨범을 이해했다고 해서 다른 앨범이 이해되지 않는다. 이것은 프리 재즈가 새로운 음악 형식을 추구했던 것은 사실이지만 그렇다고 기존의 형식을 바꾸고 새로이 이러한 형식에 의거해서 음악을 만들고 연주를 하자는 식의 정리된 논리를 펼친 것이 아니기 때문이다. 프리 재즈는 기존의 고정된 형식으로부터 자유로운 연주를 하자는 일종의 정신적 모토가 우선하는 사조였다. 따라서 프리 재즈에서의

즉흥 연주는 단순히 코드와의 긴장을 통해 새로운 연주를 펼쳐나가는 것보다는 연주자 스스로 형식의 창조자가 되어 기존의 형식과 다른 음악을 만드는 식으로 진행된다. 그래서 프리 재즈는 연주자에 따라 음악적 내용이 확연히 차이가 나는 개인적인 성향을 띤다.

새로운 형식을 위한 프리 재즈 연주자들의 다양한 시도는 다시 작곡, 편곡의 역할을 증대시켰다. 특히나 유럽의 전통과 만나고 클래식 음악에 소양이 있는 연주자들의 등장으로 현대 음악적 요소들이 프리 재즈에 삽입되면서 즉흥 연주는 부수적인 차원으로 떨어지고 작곡, 편곡이 중심에 서는 경우가 많았다. 그런데 이렇게 작곡, 편곡이 즉흥 연주에 우선한다는 것은 프리 재즈에 대하여 생각할 수 있는 이미지와는 상반된 것이라 할 수 있다. 그래서 그 구분이 아직까지 모호하긴 하지만 이러한 기획 중심의 재즈를 프리 재즈와 분리시켜 아방가르드(Avant-Garde) 재즈라고 부르기도 한다. 그런데 아방가르드 재즈에서 작, 편곡은 기존과는 다른 사고로 진행되었다. 아방가르드의 작곡은 단순히 테마를 만드는 것으로 끝나지 않았다. 그보다는 곡이 어떤 식으로 진행될 것인가에 대한 전체 밑그림을 그리는 것과 같았다. 그래서 상당수의 곡은 하나의 곡에 여러 개의 테마를 적절히 배치하여 이 테마들을 유기적으로 연결하는 식으로 만들어졌다.

그래도 프리 재즈의 핵심은 작, 편곡이 아닌 즉흥 연주를 중심으로 새로운 형식의 자유를 추구하는 것이었다. 이것은 기존의 형식에서 자유로운 즉흥 연주가 구조 자체가 됨을 의미했다. 다시 말해 미리 준비된 작곡이란 없거나 최소한으로 축소되고 오로지 그 순간 연주자의 내적 흐름에 따라 연주가 진행된다는 것이다. 이러한 연주는 만약 리더가 있다면 그 리더가 독창적인 감각에 의해 자유로운 솔로 연주를 펼치면 여기에 반주자들은 순간적인 반응으로 그 연주를 따르는 방식으로 진행되었다. 게다가 연주 순서, 길이 등에 대한 구체적 약속이 없었기 때문에 다른 어느 경우에서보다 우발적인 면이 강하게 드러났다. 우발적인 즉흥 연주는 멜로디나 음악적 구조의 측면보다는 사운드 흐름을 중심으로 이루어지는

경우가 많았다. 즉, 긴장적인 코드 진행을 통해 음악의 상승과 하강이 표현되는 것이 아니라 연주자의 자유로운 에너지가 분출되는 것에 따라 음악이 순간적으로 변화를 거듭한다는 것이다. 한편 전통적인 반주악기와 솔로악기의 구분도 사라지기 시작했다. 이러한 악기 역할의 평등화는 집단 즉흥 연주로 발전되었다. 집단 즉흥 연주란 순서를 정해놓고 돌아가면서 즉흥 연주를 하는 기존의 방식과 달리 동시에 모든 연주자가 즉흥 연주를 하는 것을 의미한다.

한편 기존의 형식을 뛰어넘어 새로운 연주를 펼치는 것에 대한 프리 재즈의 관심은 음악 경험을 확장하는데 이르렀다. 마침 당시 미국에서는 흑인에 대한 인종적, 정치적 편견과 차별이 갈수록 악화되고 있었다. 그래서 이를 견디지 못한 많은 연주자들이 유럽으로 건너갔다. 유럽으로 건너간 미국의 연주자들은 유럽의 음악인들과 교류하면서 유럽의 민속음악, 그리고 전통적인 클래식과 현대 음악 그리고 나아가 재즈의 원류 격인 아프리카 음악 등 다른 장르의 음악들을 재즈 속으로 끌어들었다. 이와 같은 유럽, 아프리카의 음악 전통과의 만남은 프리 재즈뿐만 아니라 재즈 자체의 개념을 확장시키는 결과를 낳았다. 이전까지의 재즈는 미국의 문화만을 반영하고 있었고 그래서 재즈는 미국 음악이라는 생각이 미국 내외적으로 지배적이었다. 그런데 아프리카, 유럽 등의 음악이 재즈와 결합되면서 이제 재즈는 단순히 미국만의 음악이 아닌 세계의 음악이 되었던 것이다. 아무튼 이렇게 유럽으로 재즈가 건너가면서 유럽은 자신들의 문화적 상황에 맞는 재즈를 양산하기 시작했고 이로 인하여 프리 재즈는 보다 더 다양하고 세분화되었다.

VIII. 퓨전 재즈

재즈 역사를 이끌어 온 지배 사조의 개념은 프리 재즈부터 서서히 무너지기 시작했다. 이것은 스윙, 비밥, 쿨, 하드 밥으로 이어지는 사조의 흐름

이 모두 연주의 방법론에 기인하고 있는 반면 프리 재즈부터는 기존의 형식을 벗어난다는 커다란 대전제만 있다는 사실에 기인한다. 프리 재즈 이후 등장한 퓨전 재즈도 연주 방법론보다는 재즈의 가능성에 대한 새로운 사고가 우선하는 음악이었다. 그 새로운 사고란 바로 “Fusion”이었다. 즉, 여러 상이한 음악 스타일들을 결합하여 새로운 재즈를 만들어내는 것이 퓨전 재즈의 기본 원칙이었던 것이다. 초기 퓨전 재즈는 확 음악과 재즈가 만나면서 시작되었다. 그런데 재즈처럼 블루스를 근본으로 하고 있다 하더라도 확과 재즈는 큰 음악적 차이를 지니고 있어 결합이 쉽지 않았다. 일단 확은 리듬 연주에 있어 기존의 재즈처럼 3분법 연주를 하지 않고 정확한 2분법 연주를 하고 있었다. 게다가 이러한 2분법 연주를 기초로 박자의 강세도 2, 4박에 강세를 두는 재즈와 달리 가장 일반적인 1, 3박 강세를 사용했다. 그리고 드럼의 연주에 있어서도 베이스 드럼의 역할이 증대되었다. 퓨전 재즈는 확의 이러한 특성들을 수용했다. 이것은 재즈의 정의를 다시 한번 생각하게 만드는 것이었다. 왜냐하면 확의 음악적 특성을 수용한다는 것은 전통적인 의미의 스윙을 포기하는 것과 마찬가지로 때문이다. 그래서 리듬에서 발생하는 재즈적인 긴장과 이완은 강렬한 사운드를 기반으로 규칙적으로 반복되는 드럼에 의한 끊임없는 긴장으로 바뀌었다.

이렇게 리듬과 코드, 반주, 즉흥 연주 등에서 퓨전 재즈는 전통적인 비밥의 양식과 차이를 보이는 새로운 연주를 펼쳤지만 그렇다고 퓨전 재즈가 이러한 연주 방법론 자체에 관심을 갖고 시작되었던 것은 아니었다. 보통 마일스 데이비스가 퓨전 재즈라는 새로운 사조를 만들게 되었던 것은 사운드의 질감을 변화시키려는 욕구 때문이었다. 언제나 새로운 사조의 출현에 큰 축을 담당했던 마일스 데이비스는 대중들이 열광하고 있었던 확 음악을 듣게 되었는데 그 감상에서 한 대의 일렉트릭 기타가 만들어내는 강렬하고 거대한 사운드에서 매력을 느꼈다. 그래서 이 거대한 소리를 만들어 내는 기타를 어떻게 활용할 것인가에 대해 고민의 과정을 거친 후 강력한 전자 기타 사운드가 가미된 앨범을 녹음했는데 그 앨범이

바로 1970년 콜럼비아 레이블에서 발매된 <Bitches Brew>였다. 이처럼 사운드 질감의 새로운 창조를 위해 확 음악을 받아들였던 만큼 이 앨범의 사운드는 확처럼 강렬했지만 연주의 진행에 있어서는 당시 유행하고 있었던 프리 재즈의 집단 즉흥 연주적인 면이 더 강했다.

마일스 데이비스의 퓨전 재즈에 대한 대중들의 반응은 열광적이었다. 특히 당시까지 재즈를 모르고 있었던 젊은 대중들이 다시 재즈에 관심을 갖기 시작했다. 그리고 <Bitches Brew> 앨범에 참여했던 웨인 쇼터(Wayne Shorter), 존 매클러플린(John McLaughlin), 칩 코리아(Chick Corea) 같은 연주자들도 각각 웨더 리포트(Weather Report), 마하비시누 오케스트라(Mahavishnu Orchestra), 리턴 투 포에버(Return To Forever) 등의 퓨전 재즈 그룹을 결성하여 활발한 활동을 하면서 대중적인 인기를 이어나갔다. 그런데 이 당시까지만 해도 즉흥 연주는 퓨전 재즈의 중요한 부분을 이루고 있었다. 그러나 80년대로 시대가 넘어가고 이에 따라 확이 대중음악의 최고자리에서 물러나게 되자 퓨전 재즈도 변화를 겪었다. 그래서 초기의 확적이던 성향은 팝적인 성향으로 바뀌고 지금은 RnB나 힙합, 그리고 심지어는 단순하고 강박적인 리듬만이 지배하는 테크노적인 성향이 강하게 드러나는 음악으로 바뀌었다. 이렇게 대중 음악과 밀접한 관련을 맺으며 진행되었던 퓨전 재즈는 시간이 경과할수록 상업적인 이유의 영향을 받으면서 즉흥 연주를 축소시키고 부드러운 분위기를 강조하는 방향으로 변모해 나갔다. 게다가 최근에는 리듬 연주를 컴퓨터 프로그래밍에 맡기면서 그룹 연주 개념마저 사라지고 솔로 연주자가 테마 멜로디를 부드럽게 연주하는 방식이 강력하게 등장하고 있는 추세다. 이로 인해 리듬 연주에 있어서 스윙을 포기하고 이제는 즉흥 연주까지 포기해버린 퓨전 재즈를 이제 과연 재즈라 정의할 수 있을 것인가에 대해 많은 의문들이 제기되고 있는 중이다.

IX. 현대 재즈의 다양한 지형도

이제 현재의 재즈를 이야기할 때가 왔다. 그런데 현재의 재즈는 한마디로 정의하기 힘들다. 이것은 아직 현재의 재즈가 진행 중에 있고 그만큼 역사적 평가와 정리가 불가능하기에 당연한 일이지만 한편으로는 현대 재즈를 지배하는 지배적인 사조가 존재하지 않기 때문이다. 여기에는 몇 가지 이유를 생각할 수 있다. 우선 연주 방법론보다 재즈에 대한 새로운 개념을 우선시 했었던 프리 재즈와 퓨전 재즈를 거치면서 더 이상 연주자들이 시대 장악력을 지닌 강력한 연주 스타일을 필요로 하지 않는다는 것을 들 수 있다. 그리고 다시 이러한 스타일의 개인화에는 현재의 젊은 연주자들이 단순히 재즈의 고전뿐만 아니라 랙, 테크노 등 다양한 대중 음악들을 함께 들으며 성장했다는 것이 원인으로 작용한다.

한편 지금까지의 재즈의 역사가 생성과 소멸이 아닌 공존의 모습을 보여주었던 만큼 여러 사조들이 공존하고 있으며 또 이들간의 결합을 통하여 다시 새로운 연주의 흐름이 시시각각 탄생하고 있다는 것도 현재의 재즈를 한마디로 정의할 수 없게 만든다. 게다가 이러한 다양화의 속도는 갈수록 매우 빠른 모습을 보이는데 이것은 매년 자기 쇄신을 통한 새로운 것을 추구하는 재즈의 특성상 당연한 결과라 하겠다. 그리고 끝으로 연주자들의 개인화만큼이나 다양해진 대중의 취향을 무시할 수 없다. 그래서 음반 산업이 상업성을 중심으로 돌아가면서 시장 논리에 의해 소외된 재즈 연주자들은 처음부터 많은 대중들을 생각하지 않고 극소수의 마니아층만을 위해 연주하고 앨범을 제작하는 경우가 많아졌다.

포스트 밥

전통적인 비밥의 양식이 가장 잘 살아 있는 것이 바로 포스트 밥(Post Bop)이다. 포스트 밥의 즉흥 연주는 전통적인 비밥 스타일을 따른다. 그

러나 이미 재즈의 모든 사조들을 이해한 만큼 포스트 밥의 즉흥 연주는 보다 더 여유롭고 대담하게 구조를 넘나드는 모습을 보인다. 그래서 다수의 포스트 밥 연주는 프리 재즈 이상으로 구조에서 벗어나는 즉흥 연주를 들려주곤 한다. 그리고 작곡에 있어서도 전통적인 블루스의 흔적이 그렇게 많이 발견되지 않으며 테마를 제시하고 즉흥 연주가 이를 이어받는 단순한 구조에서 벗어나 여러 작은 테마들이 중첩되어 복잡하게 진행되는 진보적인 형식의 곡들도 많다. 게다가 최근에 유행하는 록 음악이나 일렉트로 뮤직 등의 요소를 효과적으로 사용하기도 한다. 그래서 포스트 밥은 즉흥 연주의 차원에서는 전통적 비밥의 양식에 근접하지만 구조적인 측면에서는 프리 재즈나 아방가르드 재즈처럼 형식에 개방적인 태도를 보인다. 그러므로 포스트 밥의 “포스트”는 비밥을 계승한다는 “후기(後期)”의 의미와 함께 비밥에서 벗어난 음악이라는 “이탈(離脫)”의 의미로도 해석이 가능하다. 그래서 연주자에 따라서는 프리 재즈와 포스트 밥을 오가는 활동을 하기도 한다. 이러한 이유로 프리 재즈인지 포스트 밥인지 구별하기 어려운 연주도 많다. 그러나 일반적으로 포스트 밥은 현재 새로이 연주되는 전통적 비밥 스타일의 연주까지 포괄하는 넓은 의미로 사용되는 경향이 강하다.

다양한 진보 음악

프리 재즈의 즉흥성을 이어 받은 흐름 또한 현대 재즈에 있어서 빼놓을 수 없는 부분이다. 이러한 흐름들은 이미 60, 70년대 프리 재즈가 그랬던 것처럼 하나로 묶기 어려울 정도로 매우 다양하게 전개되고 있다. 그 중 최근에 주목할 만한 성향의 하나는 연주보다는 아이디어를 중요시해서 연주와 그에 따라 발생하는 사운드를 우발성에 전적으로 맡기는 것이다. 사실 이러한 경향들은 그 결과에 대해서는 그다지 큰 관심이 없는 듯하다. 그 아이디어가 정말 음악적으로 유효한가에 대해서만 더 관심을 갖는다. 이러한 음악에서의 즉흥 연주들은 음악적 차원을 넘어 갈수록 퍼포먼

스적인 성향을 보인다는 것이 특징이다. 그리고 이와 함께 극단적인 경우 전통적인 조화와 균형의 소리가 아닌 우연적이고 개연성을 지니지 못한 그저 소음이라고 밖에 할 수 없는 소리들이 음악으로 인식되곤 한다. 과거 LP음반을 재생하는데 사용되었던 턴테이블이 악기의 차원에서 연주되는 것이 좋은 예이다. 그래서 단순한 음악만을 담은 앨범이 아닌 책이 첨부된다거나 아예 앨범을 대신하여 그 연주의 순간을 담은 비디오로 자신의 음악을 담는 경우도 많다. 그러나 이러한 흐름들은 하나로 묶이지 못해 개별적으로 산재된 양상을 줄 뿐더러 극히 소수의 애호가들에게만 향유된다는 난점을 안고 있다. 그럼에도 즉흥 연주에 대해 순수한 열정을 가진 이 진보적인 흐름은 계속 새로운 모습으로 지속될 것이다.

X. 맺음말

지금까지 각 재즈 사조의 흐름과 함께 즉흥 연주가 어떤 식으로 그 안에서 변화해 왔는지 살펴보았다. 재즈는 정해진 틀을 벗어나려는 즉흥 연주와 이를 가두려는 구조와의 긴장을 통해 진행되었다. 즉흥 연주와 구조 사이를 오가는 끊임없는 이 흔들림이 재즈를 현재의 모습으로 이끈 힘이 있었다. 따라서 현재의 재즈에 대한 정의는 과거의 재즈에 대한 정의와 확연히 다른 모습을 보인다.

과거에는 재즈의 성립요건으로 스윙감을 우선으로 생각했다. 스윙하지 않으면 재즈가 아니었던 것이다. 이후 비밥 시대부터는 스윙감 외에 즉흥 연주가 없으면 재즈가 아니었다. 그리고 프리 재즈부터는 오로지 즉흥 연주가 재즈의 조건이 되었다. 스윙은 필수적이지 않았다. 그러나 현재의 재즈는 이제 내부에 다양한 하위 스타일로 세분화됨에 따라 한마디로 정의하기가 곤란해졌다. 이제 “재즈”라는 말은 특정한 음악 형식을 지칭하는 용어에서 창조적인 무엇이라고밖에 표현할 수 없는 추상적인 개념으로 바뀌었다.

이와 함께 재즈는 이제 단순히 미국의 음악으로만 생각할 수도 없게 되었다. 최근 흐름을 보면 과거 미국을 대표하는 문화로 재즈가 거론되었었지만 미술과 패션 등이 유럽에서 미국으로 그 중심이 이동하면서 재즈는 이제 미국에서 전통음악 이상의 지위를 지니지 못하고 있는 것 같다. 반면에 재즈를 받아들인 유럽에서는 국가적인 지원 등을 통해 재즈를 새로이 각국의 대표적인 문화 분야로 지위를 격상시키고 있다. 그래서 블루스와 가스펠 등의 향취로 가득했고 미국 하층민들의 고뇌가 느껴졌던 과거 재즈의 모습은 세계 각국의 민속적, 음악적 전통과 만나면서 새롭게 바뀌었다. 그러면서 재즈는 흑인보다는 백인에 의해 향유되고 유지되는 경향이 강하다. 실제 많은 공연장에는 흑인 연주자들을 보러 온 백인 관객들로 가득 차는 경우가 많다. 그리고 흑인들은 재즈보다는 힙합 등의 다른 대중 음악에서 흑인적 정서를 찾는다.

그러나 현재 우리의 재즈에 대한 인식은 재즈의 현실과 상당한 거리가 있다. 막연히 재즈는 자유다, 열정의 음악이다, 흑인의 음악이다라는 말들이 재즈 전체에 대한 깊은 감상을 수반하지 않은 채 구름처럼 세인의 입을 타고 돌아다닌다. 그리고 많은 사람들은 재즈를 지나간 시대의 것, 그래서 향수를 불러일으키는 대상으로만 생각한다. 그러나 재즈는 아직도 낯선 곳을 향해 진행 중인 음악이다. 그러면서 모든 종류의 음악을 흡수하고 또 영향을 끼치고 있다. 연주자들은 아직도 새로운 그들만의 연주, 음악을 만들기 위해 노력한다. 단지 지나간 과거를 그리워하기 위해 연주하거나 곡을 만들지 않는다. 지금까지 설명한 재즈의 여러 사조들의 흐름이 이를 입증한다.